



# Translating the Impossible into Image

## Funambulism and Science Fiction in the Cinema of Werner Herzog

---

Mirko Lino

### Abstract

This paper investigates the deep relationship between the films of German filmmaker Werner Herzog and the conceptual category of the impossible, especially the cinematic representation of something which can be defined as “unrepresentable”. The analysis focuses on the stylistic modes that contributed to making Herzog’s cinema recognizable, with attention to the following interrelated items: the cinematographic technique of the “ecstatic truth” (Prager, 2007); the conceptualization of the gaze and the vision within the filmic text through stories and settings linked to the motifs of the challenge and the titanic enterprise (Grosoli and Reiter, 2000; 2016). Thanks to the formal analysis of a corpus of fiction and documentary films, this paper tries to define funambulism and science in Herzog’s filmography as instruments which convey on screen and in the viewer’s gaze stories, environments and landscapes that are poetically linked to the motif of the impossible.

### Keywords

Cinema; Werner Herzog; Ecstatic truth; Funambulism; Science fiction

*Between*, vol. IX, n. 17 (Maggio/May 2019)

ISSN 2039-6597

DOI: 10.13125/2039-6597/3657



# Tradurre l'impossibile in immagine Funambolismo e (fanta)scienza nel cinema di Werner Herzog

Mirko Lino

Mi sembra di essere uno scienziato che maneggia una materia sconosciuta, e solo provandola in condizioni estreme riesce a capirne la sostanza.

Werner Herzog, 2010<sup>1</sup>

## Visione e “verità estatica”

Il cinema di Werner Herzog intreccia con l'impossibile un legame intimo che, come ricordano Grosoli e Reiter, si consolida attorno a due esigenze profonde: restituire le immagini dell'universo interiore del personaggio; sollecitare le modalità percettive dello spettatore, in modo da condurlo verso forme di conoscenza non razionali, spesso non contenibili nei regimi verbali (2000: 17).

In generale, l'atteggiamento del regista tedesco verso il cinema è inquadrabile all'interno di un desiderio di totalità, tanto nei termini di una ricca confluenza di diversi codici artistici<sup>2</sup> (elemento ben presente,

---

<sup>1</sup> Dichiarazione riportata in Paganelli 2010: 6.

<sup>2</sup> Per approfondire la dimensione intermediale nel cinema di Herzog, si veda il ricchissimo volume curato da Brad Prager (2012: 99-230).

soprattutto nei confronti della musica<sup>3</sup>, della pittura<sup>4</sup> e del teatro<sup>5</sup>) quanto nello sforzo registico di tradurre sullo schermo il lato nascosto insito nelle cose, nei luoghi e nei personaggi, concentrandosi intensamente sulle ossessioni e i fallimenti delle imprese titaniche dei suoi sognatori ribelli: dal paracadutista Stroszek – protagonista di *Segni di vita* (1967), primo lungometraggio del regista – sino a quelli interpretati da Klaus Kinski in *Aguirre, furore di Dio*, *Fitzcarraldo*, *Cobra Verde* e oltre.

A proposito delle imprese folli e impossibili degli “eroi” herzogiani, Gilles Deleuze scrive in *Cinema 1. L'immagine-movimento*:

L'azione non è richiesta dalla situazione, è un'impresa folle nata nella testa di un visionario, e sembra essere la sola a poter eguagliare tutto quanto l'ambiente. O piuttosto l'azione si sdoppia: c'è l'azione sublime, sempre al di là, ma essa stessa genera un'altra azione, un'azione eroica che si confronta per conto suo con l'ambiente, *penetrando l'impenetrabile, sormontando l'insormontabile* (1984: 212, corsivo aggiunto).

---

<sup>3</sup> Oltre all'esplicita tematizzazione del ruolo della musica nella ricerca visiva dell'estasi in *Fitzcarraldo* (1982), si pensi al documentario *Gesualdo – Morte per cinque voci* (1995) e al film per la TV tedesca, *Die Verwandlung der Welt in Musik: Bayreuth vor der Premiere* (1996). Inoltre, Herzog ha firmato la regia di numerose opere liriche, tra le quali il *Lohengrien* e il *Tannhäuser* di Wagner e *La donna del lago* di Rossini.

<sup>4</sup> In diversi film si ha l'impressione di assistere alla “vivificazione” sullo schermo di alcune tele pittoriche. Gli esempi più evidenti riguardano la relazione tra i quadri di Caspar David Friedrich, quali *Le bianche scogliere di Rügen*, *Monaco in riva al mare*, *Il viandante sul mare di nebbia* e altri, e la loro trasformazione in *tableaux vivants* soprattutto in *Cuore di vetro* (1977) e *Nosferatu* (1979).

<sup>5</sup> Sulla confluenza di alcune istanze teatrali nel cinema di Herzog, mi permetto di rimandare a Fusillo e Lino (2015), dove viene analizzato il film, co-prodotto assieme a David Lynch, *My Son, My Son, What Have Ye Done* (2010).

Il cinema per Herzog si presenta come un infinito campo di indagine dove sondare in termini poetici i limiti della visione e dello sguardo, al fine di “penetrare l'impenetrabile e sormontare l'insormontabile”. Le imprese titaniche dei suoi personaggi trovano un loro corrispettivo poetico nella figuratività del paesaggio che li circonda. Questo viene depurato da una superficialità denotativa per mostrarsi allo sguardo dello spettatore al di là dell'apparenza del reale, nella sua essenza profonda e nelle diverse epifanie dell'ignoto a cui rimanda. Per raggiungere questo obiettivo in ogni sua forma<sup>6</sup>, luogo e circostanza, il regista lavora instancabilmente come un “atleta” che mette costantemente a rischio la propria presenza per inseguire il limite dello sguardo, il suo “uscir fuori” nel momento in cui comincia a cadere la superficie del reale.

Il lavoro del regista si caratterizza per una spiccata dimensione atletica, necessaria per affrontare direttamente «i problemi materiali (ambientali, logistici, organizzativi) che si pongono durante la realizzazione delle opere» (Grosoli e Reiter 2000: 16). Un “atletismo” alimentato dalla difficoltà delle imprese da filmare, al fine di restituire il lato visionario del reale: maggiore sarà lo sforzo tecnico, maggiore sarà il grado di unicità e rarità dell'immagine catturata, e maggiore sarà quel «surplus di reale», come lo chiama Grazia Paganelli (2010), dove il visibile si carica di segni tanto da alludere a una “verità estatica”, una visione intensificata che lo stesso regista nel suo provocatorio e ironico manifesto cinematografico del 1999 definisce come segue: «Ci sono strati più profondi di verità al cinema, e c'è qualcosa come una verità poetica, estatica. È misteriosa ed elusiva, e può essere colta solo per mezzo di invenzione e immaginazione e stilizzazione» (Paganelli 2010: 190).

---

<sup>6</sup> Si pensi, ad esempio, alla fascinazione per le modalità di visione insolite, paradossali, sproporzionate, al centro di *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* (1970), dove, mediante una grandiosità tragica, viene allestita la grottesca ribellione da parte di una colonia di nani; alle modalità della visione inimmaginabili, come nel toccante documentario *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971), dove Herzog si occupa di comprendere e rendere visibili le immagini del mondo percepite da una comunità di sordi, ciechi e muti.

Nella ricca filmografia di Herzog il sovraccarico di significato dell'immagine attende di essere risvegliato, e tende a coincidere con quei momenti in cui l'impossibile cinematografico viene contemplato, sfidato e declinato nelle imprese gigantesche e nelle ribellioni metafisiche dei protagonisti, nei punti di vista insoliti e in percorsi interiori poco battuti che coinvolgono una serie di figure marginalizzate (nani, handicappati, storpi, indigeni), e raggiunge la sua cifra di visibilità nella messa in scena dei paesaggi e di ambienti tali da richiamare una tangibile tensione verso l'ignoto (ascrivibile a una chiara influenza figurativa proveniente dalla tradizione pittorica del Romanticismo tedesco).

L'opera di Herzog potrebbe essere definita allora come un'instancabile ricerca di immagini rivelatorie dell'impossibile e dell'inimmaginabile, che prende forma attraverso immagini che rimandano a un incremento di senso, dove il reale viene trasfigurato in qualcos'altro. Ciò, spesso, si traduce nelle forme di un'immagine primordiale e adamitica, che richiede una modalità percettiva che nel tempo è andata scolorendosi nell'inconscio dello spettatore, e per tale ragione deve essere riportata alla luce senza compromessi, attraverso grandi sfide e imprese cinematografiche. In tal modo, il visibile rimanda a una rivelazione leggibile grazie alla caparbia esplosione di uno sguardo teso a superare i propri limiti.

## Funambolismi, ovvero, la poetica del limite estremo

Sento molto fortemente il lavoro di regista come lavoro fisico, dico sempre che fare film è un esercizio atletico. Non è una questione intellettuale. Lo sento proprio come un lavoro manuale.

Werner Herzog, 1975<sup>7</sup>

Non è un caso che sotto la direzione artistica di Werner Herzog e Reynard Pyrker, l'edizione del 1991 della Viennale – Vienna International Film Festival sia stata inaugurata dallo spettacolo “Viennalewalk” del funambolo Philippe Petit che, per l'occasione, ha attraversato la distanza tra il cinema Apollo (sede del Festival) e la Flakturm camminando su una fune sospesa nel vuoto. Petit, oltre a essere ricordato per aver percorso senza alcuna autorizzazione la distanza tra le due torri del World Trade Center di New York nel 1974<sup>8</sup>, è autore di un *Trattato di funambolismo* (1999) di cui Herzog ha firmato la postfazione. Nel breve testo il regista enfatizza la similitudine tra le sfide acrobatiche del funambolo e le imprese impossibili del proprio cinema. Ricordando una delle sue imprese più azzardate, ovvero l'aver fatto salire un battello sopra una montagna nel cuore della foresta amazzonica durante le riprese di *Fitzcarraldo* (1982), Herzog tratteggia una continuità concettuale tra la propria idea di cinema e le acrobazie di Petit:

un libro sulla paura e la solitudine, un libro sul sogno e la poesia,  
sulle altezze crudeli e le nobili audacie, sull'equilibrio maestoso e

---

<sup>7</sup> Dichiarazione riportata in Grosoli e Reiter 2000: 7.

<sup>8</sup> L'impresa è stata raccontata dallo stesso Petit nel suo libro *Toccare le nuvole fra le Twin Towers. I miei ricordi di funambolo* (2003), ed è stata ricostruita dal documentario *Un uomo tra le torri* (2008) di James Marsh, e infine raccontata dal film *The Walk* (2015) di Robert Zemeckis.

l'immobilità d'un altro mondo, sulla caduta e la morte. Esso evoca un'estasi che sonnecchia nel profondo di ciascuno, uno stato interiore magnifico, come una luce nascosta. (1999: 139)

Il prologo alle lezioni di cinema organizzate da Herzog lungo le giornate della Viennale, e confluite successivamente nel dvd *Lezioni di cinema* (1991), mostra proprio le fasi di preparazione e alcuni momenti dello spettacolo di Petit. L'esibizione si impregna profondamente di un senso cinematografico a partire dal contesto (l'inaugurazione del Festival di cinema) e da altri elementi: Petit, infatti, porta con sé una lanterna magica, appesa alla pertica usata per mantenere l'equilibrio, per proiettare la sua ombra sulla parete dell'edificio da raggiungere, richiamando così tutta la dimensione circense ascrivibile alla cinematografia-attrazione<sup>9</sup>; in sottofondo le musiche di film celebri avvolgono la camminata nel vuoto, mentre di sotto il pubblico si raccoglie numeroso per osservare con un pizzico di paura la performance.

Il ciclo di lezioni curate da Herzog si articola lungo una serie di incontri con scrittori, registi, maghi, musicisti, teatranti, scienziati, con cui il regista prova a ragionare attorno alle questioni salienti del fare cinema, esponendo le sue convinzioni e passioni, descrivendo le tecniche che hanno reso i suoi film immediatamente riconoscibili, e arrivando anche a immaginare il possibile cinema del futuro.

Il primo incontro avviene il giorno dopo lo spettacolo inaugurale, e ospita proprio Petit. Subito Herzog pone l'accento sul rischio di perdere l'equilibrio che l'acrobata ha corso durante la performance, probabilmente non colto dagli spettatori. In questo appunto diventa facile leggere la somiglianza tra i rischi del funambolo e quelli che maneggia il regista: Petit, infatti, rivendica il controllo di ogni singolo aspetto realizzativo dell'esibizione, dalle impalcature che reggono la fune su cui camminerà e di cui fissa ogni singolo supporto, sino agli

---

<sup>9</sup> Uso qui la terminologia concettualizzata da André Gaudreault (2002) per spiegare il periodo del cinema antecedente alla sua istituzionalizzazione artistica, produttiva e linguistica.

aspetti più decorativi (costumi e strumenti dello spettacolo); in altre parole, Petit è il regista della propria esibizione. Similmente, la realizzazione dei film di Herzog ha molto a che fare con l'arte del funambolismo, ovvero con la capacità di mantenere l'equilibrio senza rimanere vittima della propria passione – basti pensare alle condizioni estenuanti di alcune riprese, come quelle che compongono il viaggio nel deserto del Sahara in *Fata Morgana* (1970), i pericoli scampati durante *La Soufrière* (1977) e *La ballata del piccolo soldato* (1984), e le imprese impossibili che hanno contribuito a costruire la leggenda dietro al celebre *Fitzcarraldo*. Quest'ultimo si articola lungo il sogno impossibile dell'omonimo protagonista di costruire un teatro dell'opera nel cuore della foresta amazzonica dove far esibire il celebre Caruso. Questa grande impresa – che alla fine si realizzerà in misura ridotta – trova una corrispondenza con quella del regista di far salire il pesante battello su una montagna per poterlo poi incanalare nel Rio Ucayali ed evitare le potenti rapide del Pongo das Mortes e far proseguire il viaggio di Fitzcarraldo. Una sfida lanciata direttamente all'inimmaginabile, e che per Herzog assume le proporzioni di un atto di fede nei confronti dell'inesauribile capacità poetica del cinema<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Le difficili condizioni della realizzazione del progetto, i continui rischi di rimanere intrappolati in una guerra tra indios al confine tra Ecuador e Perù, la difficile gestione della *hybris* dell'attore protagonista, Klaus Kinski, e i problemi di produzione legati proprio alla scelta di far salire un battello su una montagna nella foresta amazzonica, si ritrovano in *La conquista dell'inutile* (2004), il diario della produzione del film. In questo libro, Herzog si sofferma più volte sull'incredulità dei produttori davanti all'idea di far salire il battello sulla montagna. Alla proposta della produzione di ricreare la scena in uno studio e di girare gli esterni nei dintorni di San Diego, Herzog risponde: «considero ovvio e scontato che si lavori con una nave vera su una collina vera, e non per amore di realismo, ma per la stilizzazione di un grande evento dell'opera lirica» (Herzog 2004: 13). Inoltre, la visione di una natura primordiale, sofferente, oscena e incompleta, che caratterizza fortemente tutto il film, viene esplicitata direttamente dal regista anche nel documentario *Burden of Dream* (1982), girato da Les Blank durante le riprese.





Figura 1 - La nave sulla montagna in *Fitzcarraldo*

L'esibizione del funambolo sembra ricalcare il profondo nesso tra cinema, impresa impossibile, sforzo atletico e il rischio al centro dell'esperienza cinematografica di Herzog. Il funambolismo, quindi, funziona per il regista come una possibile traduzione spettacolare dei rischi, degli sforzi e delle fatiche che si celano dietro le immagini estatiche che caratterizzano i propri lavori. Nelle riprese dello spettacolo di Petit, Herzog indugia soprattutto sulle fasi preparatorie, come il fissaggio della fune e la sua stabilizzazione, e la concentrazione del funambolo prima dell'esibizione.

La concettualizzazione di un "cinema atletico" si ritrova nelle cifre della presenza del regista all'interno dei propri lavori. Come scrive Brad Prager nel suo saggio sulla "verità estatica": «Herzog and his experienced cameramen rely on athleticism in their placement of the camera; the body is integrated into the work, as it would be in the act of sculpting or painting» (2007: 2). La presenza materiale di Herzog, infatti, è ben evidente soprattutto nei documentari, dove è la voce narrante, e in diversi casi viene ripreso all'interno delle inquadrature, come

nell'emblematico documentario *La Soufrière* (1977), girato nell'isola caraibica di Guadalupa, appena evacuata per l'imminente esplosione del vulcano la Soufrière. Giunto per intervistare un pastore che si è rifiutato di abbandonare l'isola, ritroviamo lo stesso Herzog, accompagnato da due fedelissimi operatori (Ed Lachmann e Jörg Schmidt-Reitwein), al centro di alcune inquadrature in cui l'elemento del rischio emerge prepotentemente, come quando i fumi e i vapori tossici sprigionati dai crateri si dirigono verso di loro<sup>11</sup>. Nel più recente *La caverna dei sogni dimenticati* (2010), dedicato alle pitture rupestri ritrovate nella cava di Chauvet in Francia, e considerate tra le prime forme di concettualizzazione figurativa della cultura umana, Herzog e i suoi entrano necessariamente più volte in campo, per via dello spazio ristretto dei cunicoli, trasformandosi in elementi della composizione delle inquadrature.

Per Herzog la continua ricerca di tradurre l'impossibile, di catturare quello che sfugge ai regimi logocentrici, necessita di una comprensione "estatica", ovvero che esce fuori dai binari e dalle logiche che normalmente percorrono gli spazi e gli ambienti mondo, e che per essere tradotta sullo schermo, come abbiamo visto, richiede uno sforzo totale non esente da numerosi rischi.

*L'ek-statis*, l'"uscir fuori da sè", assume per il regista un valore sacrale e rivelatorio di una verità celata e oscurata. Come Herzog spiega a Paganelli:

[*ek-statis*] è una parola bellissima, ed è così che la intendo. Lasciare i propri confini umani fino a raggiungere una visione, come nella religione, come i mistici medievali che facevano esperienza della verità. In greco antico "verità" si dice *aletheia* e

---

<sup>11</sup> L'attrazione verso il vulcano, indagato come espressione di un'alterità irriducibile, ritorna prepotentemente nel documentario *Dentro l'inferno* (2017), in cui Herzog e il vulcanologo Clive Oppenheimer visitano diversi vulcani attivi e dormienti nel mondo intervallando il viaggio con alcune immagini tratte proprio da *La Soufrière*. Per approfondire le forme di questa fascinazione, si veda il secondo capitolo, "Nature", in Eldridge (2018: 49-98).

deriva da un verbo che significa “nascondere”, “oscurare” [...] è un concetto molto cinematografico, perché quando vedi qualcosa davanti alla tua macchina da presa, la registri su pellicola, eppure lì, sulla pellicola non c'è niente a parte un'immagine latente. Attraverso un processo chimico trasformi l'immagine latente in visibile. (Paganelli 2010: 101)

Questa sacralità rivelatoria si ritrova anche nella profonda attrazione del cineasta verso quegli atleti che per inseguire un sogno, un ideale di vita, praticano degli sport estremi confrontandosi sfacciatamente con il concetto di limite<sup>12</sup>. È il caso del documentario *La grande estasi dell'intagliatore Steiner* (1974), dove l'interesse verso le gesta atletiche estreme e la loro traduzione in esperienza estatica trova una delle sue più concrete realizzazioni. Il documentario segue l'allenamento e la gara ai mondiali di Planica del 1972 di Walter Steiner, *ski-jumper* svizzero, i cui salti spesso si concludono pericolosamente al limite della pista, mettendone a serio rischio l'incolumità. Attraverso una forte stilizzazione che si realizza con un uso “metafisico” del ralenti, l'insistenza con piani ravvicinati e grazie alla musica rarefatta dei Popol Vuh di Florian Fricke, Herzog filma i salti indugiando sui volti con la bocca aperta degli atleti in volo, trasformando così il loro gesto agonistico in un momento sacrale di raggiungimento di una “verità estatica”. L'utilizzo dei modi della cronaca sportiva non impedisce a Herzog di costruire il documentario come un piccolo trattato sull'estasi e del suo intrinseco motivo del “superamento di un limite”: più volte Steiner viene fatto partire da una postazione differente sulla pista rispetto agli altri atleti, in modo da evitare che lo slancio gli faccia superare il limite di sicurezza. Si tratta di una sfida dal sapore mitico,

---

<sup>12</sup> La fascinazione verso la mitologia della forza fisica impregna fortemente il primo cortometraggio di Herzog, *Herakles* (1962) e lo si ritrova organizzato in chiave finzionale nella leggenda ebraica alla base del film *Invincibile* (2001). Un'altra ricorrenza è quella che riguarda la scalata della montagna, argomento che si ritrova nel documentario sulle imprese di Reinhold Messner, *Gasherbrum – Der leuchtende Berg* (1984), e nel film ad esso ispirato, *Grido di pietra* (1991).

che richiama il volo di Icaro e il fallimento del desiderio si andare oltre un limite posto dalla Natura, rappresentato dal tentativo di esaudire il sogno primordiale di volare, ossia di sfuggire agli impedimenti della legge gravitazionale.



Figura 2 - La ricerca visiva dell'estasi in *La grande estasi dell'intagliatore Steiner*

Il superamento del limite si ritrova declinato maggiormente verso la concezione di un atto filmico totale nel successivo documentario *La Soufrière*. Il tentativo di intervistare l'unico abitante dell'isola evacuata si presta a un'indagine dei limiti della visione cinematografica. Herzog e i suoi operatori, dopo aver esplorato un'isola abbandonata, spettrale, tale da rimandare a "un altro mondo", si avvicinano più volte al cratere del vulcano, rischiando di venire investiti dalle esalazioni tossiche al fine di riprendere quello che nessuno ha mai visto<sup>13</sup>: una catastrofe nel corso del suo svolgimento<sup>14</sup>. Si tratta quindi di traslare il limite della pista di

---

<sup>13</sup> Almeno con i mezzi del cinema analogico.

<sup>14</sup> Il documentario riflette anche sul concetto di attesa, in questo caso dell'esplosione del vulcano, come cifra di qualcosa di invisibile. Come Herzog racconta a Grazia Paganelli: «è come aver mostrato qualcosa di invisibile. [Nel documentario] si vedono la montagna, la giungla e il gas, ma noi eravamo sul vulcano che stava per esplodere e il pericolo è una cosa che non si mostra fisicamente sullo schermo [...] abbiamo piazzato una macchina da presa su un

sci di Stenier nel limite geologico del cratere: di spingere l'atto filmico «lungo la linea di confine con l'impossibile» (Paganelli, 2010: 65). Nonostante l'impresa, Herzog si scontra piuttosto contro la sempiterna dilazione che avvolge l'annuncio della catastrofe apocalittica: alla fine il vulcano non esplode, e tutti gli sforzi e i pericoli, i tentativi di superare il limite tra cinema e morte si risolvono in un fallimento titanico, al pari di quello dei più noti sognatori e ribelli del suo universo filmico.



Figura 3 - Herzog con la sua troupe nei pressi del cratere del vulcano in *La Soufrière*

---

cavalletto a venticinque chilometri di distanza che filmava a passo uno tutto il giorno, così, se fossimo saltati in aria con l'eruzione del vulcano, qualcuno avrebbe potuto ritrovare la macchina da presa e avremmo avuto almeno un'immagine dell'accaduto.» (Paganelli 2010: 73)

## **Cosmologie del volare, ovvero, vedere l'impossibile, immaginare l'ignoto**

Sono sempre alla ricerca di un luogo  
decente e conveniente per l'uomo, un  
luogo che è talvolta un paesaggio utopico.  
D'altra parte tutti i miei film hanno per  
origine, non delle storie, ma dei paesaggi.

Werner Herzog, 1975<sup>15</sup>

La quinta lezione di cinema svolta durante la Viennale del 1991 vede Herzog dialogare con il cosmologo bangladesese Kamal Saiful Islam. L'incontro è suddiviso implicitamente in due parti: la prima verte sulla traduzione di paesaggi e spazi inimmaginabili attraverso gli strumenti dell'algebra complessa; la seconda, invece, sui paesaggi impossibili ritratti dalla pittura e che hanno ispirato certe soluzioni estetiche del regista tedesco. Qui, l'impossibile al centro della ricerca dei limiti della visione e dello sguardo segue una logica altrettanto non logocentrica, confluendo nelle astrazioni di modelli algebrici paradossali, come il "nastro di Möbius" e la "bottiglia di Klein": spazi interni – o interiori – che non necessitano di un equivalente esterno – o esteriore – per esistere autonomamente. Chiaro, siamo davanti ai paradossi dello spazio tridimensionale, tuttavia dimostrabili algebricamente attraverso la nozione vettoriale di "spazio non orientabile". Tale concetto per Herzog diventa la dimostrazione di uno spazio inimmaginabile e impossibile da comprendere se non unicamente con l'immaginazione (o l'astrazione algebrica) e quindi traducibile cinematograficamente attraverso le istanze della "verità estatica", quali l'invenzione e la stilizzazione. La compenetrabilità tra astrazione matematica e immaginazione di spazi "non orientabili" porta Herzog a interrogare il cosmologo sul futuro del cinema: «potrà il cinema del futuro farci vedere spazi che non riusciremo

---

<sup>15</sup> Dichiarazione riportata in Grosoli e Reiter 2000: 6.

a immaginare nemmeno con la fantasia ma solo con la matematica?» (*Lezioni di cinema*). La domanda, che chiaramente non può ricevere una risposta univoca<sup>16</sup>, permette però di sondare alcuni meccanismi basilari della ricezione cinematografica, come ad esempio la percezione tridimensionale dello spettatore di un'immagine bidimensionale sullo schermo: un principio, questo, che permette di comprendere percettivamente tutto quello che viene proiettato.

Dopo diverse argomentazioni teoriche e affascinanti dimostrazioni matematiche di spazi a otto e sedici dimensioni perduti pochi istanti dopo il *big bang*, il dialogo si sposta sull'immaginazione di paesaggi impossibili così come sono dipinti dall'inventiva e dalle stilizzazioni di alcuni pittori. Qui, Herzog insiste su alcune opere di Leonardo Da Vinci, Albrecht Altdörfer, Hercules Segers, John Martin, Matthias Grünewald, di cui vengono mostrate alcune riproduzioni al pubblico e al cosmologo. Il tratto che unisce queste opere è il tentativo di immaginare l'impossibile con i mezzi dell'espressività pittorica. Lo sfondo avvolto dalla nebbia dietro il gruppo della *Vergine delle rocce* di Leonardo, la monocromia della *Morte di Piramo* di Altdörfer, le vegetazioni frastagliate, caotiche e fitte dei paesaggi di Segers così come i mondi che crollano e le *ecpirosi* impresse nelle tele apocalittiche di Martin, per il regista corrispondono a dei "paesaggi interiori" che confluiranno in diverse inquadrature dei suoi film (in certi casi come veri e propri *tableaux vivants*). Si viene a stabilire così una continuità tra i paesaggi

---

<sup>16</sup> Ovviamente, il cinema non è il campo di riferimento del cosmologo; tuttavia, la sua abilità con i numeri complessi e altre nozioni algebrico-matematiche, assieme alle stimolazioni concettuali di Herzog, gli permette di prefigurare alcune pratiche oggi ben presenti nel discorso del cinema contemporaneo, soprattutto per quanto concerne l'uso della *computer graphic* declinata nella resa olografica e negli ambienti in Realtà Virtuale. Le risposte del cosmologo sottendono inconsapevolmente le future creazioni di spazi e paesaggi inimmaginabili, che, ad esempio, si ritrovano esplicitamente nelle materializzazioni visive effettuate da James Cameron in *Avatar* (2009) per definire un paesaggio di fantasia come il pianeta Pandora.

impossibili della pittura e le trasfigurazioni del visivo nel cinema herzoghiano.

Il paesaggio per Herzog è un'inesauribile risorsa di investigazione visuale: uno spazio che permette di rendere visibile l'invisibile contenuto nelle cose e negli stati d'animo dei personaggi. Spesso il paesaggio viene colto nella rivelazione del suo aspetto primigenio, come se fosse qualcosa visto per la prima volta, facendo sì che il film inneschi una fondamentale operazione di recupero di quello sguardo primordiale dell'uomo che è andato perduto nella (post)modernità – esattamente come nel corso dell'evoluzione astronomica sono andate perse le altre dimensioni dello spazio dopo il *big bang*. Questa operazione di recupero, persistente lungo tutta la ricca filmografia herzoghiana, implica la costruzione di un dialogo continuo con l'impossibile, non solo attraverso funambolismi produttivi e registici, ma con imprese che nuovamente si rivolgono alla deflagrazione dei limiti, questa volta posti dalla scienza, soprattutto per quanto concerne la visione dell'inimmaginabile e la concettualizzazione visiva dell'ignoto, ovvero nella trasformazione della scienza in "fantascienza".

Herzog è sempre rimasto affascinato dalla scienza, dalle sue capacità predittive nonché dai modi con cui avviene la promessa del superamento di alcuni limiti umani; il cinema stesso è un'invenzione che nessuno nei secoli precedenti avrebbe potuto immaginare e che ha posto nuove idee di superamento di un limite alla cultura umana. Il grande interesse di Herzog verso la scienza, come dimostra il dialogo con il cosmologo bangladese, risiede nella traduzione di istanze tecnico-scientifiche in cifre estatiche, nell'estrapolare una dimensione poetica da tecnicismi e astrazioni matematiche. Questo tratto è ben impresso in *Incontri alla fine del mondo* (2007), dove il regista segue le attività di un gruppo assai eterogeneo di scienziati all'interno della stazione McMurdo in Antartide. Tra le diverse attività di studio e osservazione in cui sono coinvolti gli scienziati colpisce la costituzione di un museo dell'umanità sotto i ghiacciai, dove vengono conservati oggetti e suppellettili inutili, banali, quotidiani a futura memoria delle civiltà che arriveranno sulla terra dopo l'estinzione dell'uomo. Forse, il lavoro maggiormente rivolto al mondo della tecnologia scientifica è *Lo and*



*Behold* (2016), una ricca indagine su Internet e il futuro del mondo connesso. Nonostante nel lavoro si denoti più volte un eccesso di ironia a discapito di un senso di profondità, in certi momenti sono presenti alcune provocazioni poetiche: Herzog, infatti, citando la celebre frase di Clausewitz «a volte la guerra sogna se stessa», chiede a sua volta agli scienziati se Internet potrebbe aver iniziato a sognare se stesso. Davanti all'idea del sogno e di una poetica della macchina tecnologica, la difficile risposta viene delegata al senso di immaginazione e alla fantasia degli scienziati interpellati.

È soprattutto nei documentari compresi tra il 2004 e oggi che si assiste alla mistione tra sogno, cinema e scienza. Questo legame si ritrova principalmente in due documentari, *Il diamante bianco* (2004) e *L'ignoto spazio profondo* (2005), vicini tra loro sotto diversi aspetti. Oltre a essere stati girati in un periodo ravvicinato, entrambi presentano una serie di ricorrenze: la confluenza di discorsi e teorie scientifiche relative al superamento di un limite attraverso imprese e sfide legate al volo e al viaggio; l'abbondante utilizzo di materiale d'archivio da ricombinare per ottenere delle precise istanze poetiche e narrative; la medesima cornice sonora.

In *Il diamante bianco*, Herzog segue la progettazione e le prove di volo di un dirigibile ultraleggero sviluppato da Graham Dorrington, ingegnere aeronautico presso la Queen Mary University di Londra. Lo scopo di questa invenzione è quello di riuscire a sorvolare a raso la foresta della Guyana al fine di osservare la vegetazione e la fauna che popola le fitte cime degli alberi. La fascinazione nei confronti del volo è stata già al centro di due documentari, *Little Dieter Needs to Fly* (1997) e *Wings of Hope* (1999), rispettivamente sull'abbattimento dell'aereo del pilota tedesco-americano Dieter Dengler durante la guerra nel Vietnam e sulla sua lunga e tremenda prigionia nella giungla del Laos<sup>17</sup>; la sopravvivenza nella foresta amazzonica di Juliane Köpcke, unica sopravvissuta di un volo aereo precipitato nel 1972 proprio nei pressi del set di *Aguirre, furore di Dio*. In entrambi i lavori, Herzog riconduce i

---

<sup>17</sup> La vicenda di Dieter Dengler è stata successivamente raccontata da Herzog secondo gli stilemi del cinema di finzione in *L'alba della libertà* (2006).

due sopravvissuti nei luoghi del loro martirio scavando tra le esperienze del passato e facendogli rivivere alcuni momenti traumatici rimossi, innescando in tal modo una continuità straniante tra l'esperienza estrema dei sopravvissuti, la ricostruzione cinematografica e i paesaggi primordiali della giungla e della foresta. In *Il diamante bianco*, invece, l'ossessione dell'uomo per il volo viene presentata usando immagini d'archivio dei primi aeroplani, di atterraggi fortuiti, dei pachidermici prototipi per il trasporto umano, ecc.... tratteggiando il ritratto di una modernità protesa al futuro che si infrange, però, contro l'incredibile incendio del dirigibile Hindenburg nel New Jersey.

Herzog introduce Dorrington alla stregua di un "novello Fitzcarraldo", che invece di voler sfidare la gravità sollevando una nave su una montagna, insegue pervicacemente il sogno di volare a ogni costo – anche davanti alla perdita di un paio di dita della mano subito da giovane. Più volte, secondo un tipico stilema dell'inquadratura "alla Herzog", la macchina da presa indugia sul modo euforico e teatrale dell'ingegnere di presentare la propria impresa, lasciando perdurare l'inquadratura qualche istante in più rispetto ai tempi del dialogo, restituendo perciò la presenza di uno sguardo indagatorio sul personaggio al fine di far emergere davanti alla macchina da presa l'essenza del suo sogno: come avviene, ad esempio, quando Dorrington immagina ironicamente di poter volare con un jet pack sulle spalle, e comincia a mimare spontaneamente le gesta di un supereroe dei fumetti. In altre parole, la presenza pervasiva della macchina da presa sembra ricongiungere il personaggio con l'origine stessa del suo desiderio di volare.

Per Dorrington il volo rappresenta un'esperienza estatica, articolata sull'opposizione tra leggerezza e pesantezza, capace di ingenerare una sensazione perdurante che continua anche dopo l'atterraggio del dirigibile, in cui l'estasi prevale sul senso del reale, riplasmandolo. La dialettica leggerezza-gravità viene inoltre organizzata attorno a un trauma del passato che pesa sulla coscienza dello scienziato: la morte del documentarista Dieter Plage, famoso per aver realizzato alcuni documentari altamente rischiosi nelle zone più selvagge del pianeta, come viene mostrato da altro materiale d'archivio

tratto dai lavori del documentarista e inserito coerentemente all'interno della narrazione. Durante alcune riprese nella foresta di Sumatra a bordo di un velivolo leggero creato dallo stesso Dorrington, Plage rimase vittima di uno schianto mortale, dovuto anche dalla presenza ingombrante di una macchina da presa a bordo. L'episodio raccontato da Dorrington innesca nuovamente l'attrazione costante e pulsante di Herzog verso i tentativi di superare un limite davanti alla possibilità di catturare un'immagine mai vista – un tratto che il regista, come abbiamo visto, ha vissuto duplicemente sulla propria pelle in *La Soufrière*, sia come rischio personale sia come fallimento poetico. Difatti, anche qui, nonostante le poche certezze sulla sicurezza dell'impresa<sup>18</sup>, Herzog non rinuncia all'occasione di salire sul primissimo volo di prova del dirigibile per effettuare delle riprese, per non lasciarsi sfuggire la freschezza visiva delle immagini catturate dalle cime della foresta della Guyana<sup>19</sup>.



Figura 4 - Il volo del dirigibile in *Il diamante bianco*

---

<sup>18</sup> Il volo infatti si concluderà con un atterraggio quasi di fortuna per via di un guasto al motore principale del dirigibile.

<sup>19</sup> Poco prima del volo con il dirigibile, Herzog suggerirà l'ennesimo atto di fede verso il cinema affermando: «In celluloid we trust».

Il documentario si distende su tre livelli narrativi e tematici: la costruzione del dirigibile e i suoi voli; il punto di vista dell'indigeno Mark Anthony Yhap; il misterioso regno dei rondoni dietro le immense cascate di Kaieteur. Herzog, infatti, oltre a seguire le fasi della costruzione e messa in volo del dirigibile, sposta l'attenzione sulla comunità rastafariana che lavora nelle miniere di diamanti cooptata nell'occasione per l'impresa di Dorrington, e sulle leggende che circondano la cascata di Kaieteur, situata nei pressi del campo, dove, dietro il potentissimo getto d'acqua, trovano rifugio migliaia di rondoni, delineando così un "regno" immaginario mai visto da nessun essere umano.

Accanto all'esplosione della visibile offerta dalle immagini riprese dal dirigibile in volo (un tipo di visione "verticale" tale da anticipare quella dei droni), e che non a caso richiamano le impossibili fitte trame di alberi impresse nelle tele e nelle stampe di Segers, Herzog dispiega l'"immagine negata" del regno dei rondoni<sup>20</sup>. Il medico della spedizione, infatti, ricordando le gesta di Petit, si cala nel vuoto aggrappato a una fune, per riprendere il retro della cascata dove si raggruppano gli uccelli. La possente fisicità della prestazione viene restituita dall'insistenza della macchina da presa sullo sforzo atletico del medico sospeso nel vuoto e di quello degli altri membri della troupe intenti a tirarlo su. Tuttavia, Herzog decide di non mostrare le immagini riprese dal medico per non violare le credenze indigene che reputano sacro il luogo dove nidificano i rondoni. All'immagine negata vengono sostituite le vorticosi riprese della macchina da presa sospesa nel vuoto: un movimento circolare, appunto, che indica il disorientamento dello sguardo davanti alla violazione di un segreto, lasciando così campo libero alla poeticità di un'immagine sacra e inviolabile.

La Guyana, quindi, presenta una serie di fascinazioni che il regista non tarda a elaborare e inserire nel documentario. Per caso, l'attenzione

---

<sup>20</sup> Una negazione simile si ritrova anche nel documentario *Grizzly Man* (2005), dove Herzog si rifiuta categoricamente di far ascoltare l'audio registrato occasionalmente da Timothy Treadwell durante l'attacco dell'orso che lo dilanierà assieme alla fidanzata.

si sposta su Mark Anthony Yhap, un minatore rastafariano che guida il regista nel cuore della foresta, aprendo così la strada all'esplorazione di un mondo sconosciuto. Qui le riprese vengono fortemente stilizzate (ad esempio, l'immagine della cascata, per via di un effetto ottico, si ritrova miniaturizzata all'interno di una goccia di rugiada<sup>21</sup>). Inoltre, l'uso della musica per violoncello di Ernst Reijseger assieme ai cori sardi di Tenore e Concordu de Orosei, e i primissimi piani e dettagli sulla fauna, contribuiscono stilisticamente alla trasfigurazione della foresta in un pianeta alieno. Il dirigibile stesso, durante i voli, appare come una presenza fantasmatica quanto sconosciuta e pertanto invisibile (nonostante l'ingombrante presenza) agli occhi degli abitanti del villaggio rastafariano nei pressi del campo. Come emerge dal dialogo tra lo scienziato e Mark Anthony, gli abitanti del luogo non "vedono" il dirigibile perché questo si situa al di fuori del loro sistema di credenze ed esperienze, «troppo al di fuori del loro mondo» (Herzog, 2004).

Proprio questo tratto, la dimensione aliena, ci permette di instaurare un solido collegamento visuale e tematico tra *Il diamante bianco* e *L'ignoto spazio profondo*.

Quest'ultimo è un lavoro spiccatamente ibrido, non a caso definito dal regista una *science fiction fantasy*, dove le istanze documentaristiche si mescolano radicalmente con quelle della fiction, in questo caso specifico, di fantascienza. Infatti, rispetto al documentario precedente, le istanze del volo vengono commutate in quelle di un viaggio spaziale verso l'ignoto.

La narrazione questa volta non viene affidata alla *voice over* di Herzog, ma viene delegata a un alieno (interpretato dall'attore Brad Dourif) che racconta il tentativo fallimentare di un gruppo di suoi simili

---

<sup>21</sup> In realtà si tratta di una goccia di glicerina messa lì apposta per ottenere l'immagine in miniatura della cascata: un tentativo di racchiudere l'infinitamente grande all'interno di uno spazio infinitesimale. Del resto, Herzog non nasconde affatto i livelli di manipolazione del dato visivo reale: le diverse tecniche stilizzanti vengono illustrate dallo stesso regista in numerose interviste; vale la pena menzionare quelle a mio parere più rilevanti: Cattaneo (2009), Cronin (2002; 2014), Paganelli (2010), Prager (2012).

provenienti dal pianeta Andromeda, abbandonato perché “morente”, di integrarsi con la civiltà umana. Con una buona dose d'ironia e l'uso di un materiale d'archivio sul volo, già visto in parte in *Il diamante bianco*, il racconto lascia intendere che le tecniche del volo umano siano frutto di un *know how* tutto alieno. Da questo punto in poi, il film insiste sull'intreccio di due piani speculari che rendono prossimi l'umano e l'alieno: al viaggio degli alieni sulla Terra coinciderà quello di un gruppo di astronauti terrestri nello spazio profondo alla ricerca di un nuovo pianeta abitabile per l'uomo, che si concluderà proprio ad Andromeda.

Per costruire la dimensione *sci-fi*, Herzog sembra attingere a piene mani dal dialogo con Kamal Saiful Islam sull'immaginazione di spazi dell'ignoto. Infatti, teorie avveniristiche sul trasporto quantico, su wormwall, buchi neri, ecc... vengono affidate a un “matematico ribelle” (lo scienziato Martin Lo della California Institut of Technology) che con i suoi modelli sull'accelerazione dei viaggi spaziali permette agli astronauti di andare oltre il Sistema Solare e raggiungere Andromeda. Attorno alla missione spaziale degli alieni e a quella degli umani viene costruita un'atmosfera in cui la conquista si confonde con il fallimento, come mostrano lo scenario di abbandono che avvolge quello che rimane della capitale fondata dagli alieni e le immagini cosmiche di pianeti invivibili catturate dagli astronauti in viaggio. Grazie alle musiche già ascoltate in *Il diamante bianco*, il viaggio senza gravità degli astronauti e l'esplorazione di Andromeda raggiungono quella che Prager ha definito una «mesmerizing ecstasy» (Prager 2007: 119): una sospensione della comprensione appannaggio della prevalenza di uno straniamento visuale; un tratto che viene portato all'estremo davanti alla configurazione di Andromeda. Il pianeta alieno da colonizzare si mostra agli occhi degli esploratori e dello spettatore come uno spazio impossibile che sembra rispondere a una materializzazione geologica del principio della “bottiglia di Klein”: il cielo è ghiacciato, l'aria è costituita da elio liquido e il terreno è simile a un fondale marino. Gli astronauti sono costretti a muoversi indossando delle mute da sommozzatore e vengono presto circondati da una biologia proteiforme, gelatinosa ed ectoplasmatica. Si tratta dunque di un ribaltamento del mondo marino e delle sue infinite ed infinitesimali forme di vita, di cui

viene enfatizzata l'intrinseca dimensione aliena. Questo risultato è il frutto di una traslazione di scenari e immagini scientifiche in istanze estetiche: il viaggio degli astronauti infatti è costruito attraverso l'utilizzo dei materiali video della Nasa di una spedizione spaziale del 1989 a seguito del lancio della sonda Galileo che doveva raccogliere le immagini provenienti dallo spazio profondo, e viene rimontato per fini prettamente poetici, diventando il contributo visivo del racconto di un viaggio disperato oltre i confini della nostra galassia. Alla stessa maniera, l'esplorazione di Andromeda coincide con le riprese delle immersioni subacquee dell'equipe di Henry Kaiser nei mari dell'Antartide<sup>22</sup> per studiare la fauna della parte sottostante dei ghiacciai. Andromeda dunque è la traduzione di una dimensione dell'ignoto già inscritta nella Terra, e stilizzata in uno spazio al di fuori di essa<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Le riprese tratte dalle immersioni di Kaiser verranno riutilizzate nel successivo *Incontri alla fine del mondo*.

<sup>23</sup> L'idea di far emergere tutta l'alterità perturbante della Terra è di lunga durata nella filmografia herzoghiana. *L'ignoto spazio profondo* riprende la primissima sceneggiatura di *Fata Morgana*, film all'inizio immaginato come un testamento visivo di un pianeta in attesa di una catastrofe imminente raccolto da degli alieni sbarcati sul pianeta dopo l'estinzione dell'uomo. Inoltre, la suddivisione in capitoli della storia di *L'ignoto spazio profondo* richiama fortemente quella di *Apocalisse nel deserto* (1992) – film definito da Herzog come il "requiem per un pianeta morente", un attributo che successivamente sarà il titolo proprio di uno dei capitoli di *L'ignoto spazio profondo* – dove le azioni di spegnimento dei pozzi petroliferi durante la prima guerra del Golfo vengono equiparate a quelle di un gruppo di alieni, e la Terra viene trasformata in territorio sulfureo che ricorda fortemente i cupi cromatismi dei temi apocalittici della pittura di John Martin.



Figura 5 - L'esplorazione del pianeta Andromeda in *L'ignoto spazio profondo*

La specularità tra la Terra e i mondi alieni dello spazio profondo viene ribadita nel finale del film. Pronti a tornare sulla Terra, gli astronauti viaggiano attraverso una delle strade galattiche scoperte dal “matematico ribelle” e sbarcano dopo 820 anni su un altopiano. Qui il film insiste sulla sacralità del viaggio, mostrando le immagini dei sommozzatori-astronauti che escono fuori dalla calotta ghiacciata, come se venissero cancellati, anzi, smaterializzati dalla densità del flusso delle particelle d’acqua ghiacciata e dall’ingresso prepotente della luce dall’alto. La sacralità del momento è implementata dal canto *Sanctum* intonato dai Tenore e Concordu de Orosei e arrangiato dal violoncello di Reijseger. Come in un sogno, la Terra ormai disabitata è tornata alla sua forma originaria: una rivelazione che tinge di bellezza poetica e immerge nella luce di una verità estatica il tremendo monito di un’inevitabile estinzione umana. La macchina da presa, con un carrello laterale che ricorda le dune di sabbia disegnate dallo sguardo allucinato e doloroso di *Fata Morgana*, ritrova davanti a sé la pienezza visiva di forme minerarie, selvagge e aguzze, avvolte nella nebbia, così simili all’asperità delle terre desolate, contorte e abbandonate della pittura di



Segers. Nel finale siamo davanti a uno dei momenti in cui, tramite l'invenzione e la stilizzazione, l'impossibilità dell'immagine del mondo senza umanità conquista prepotentemente la totalità del campo visivo. Herzog traduce un'immagine paesaggistica in una profondità di significati che esonda la comprensione, ma che si rivela come se fosse già inscritta nella nostra natura poetica e visionaria. Tra le forme di un mondo familiare ma, al contempo, mai visto prima, viene sancita tutta la sacralità del primo sguardo dell'uomo sul mondo, nel momento in cui questo arriva ineluttabilmente a coincidere anche con l'ultimo.



Figura 5a - Una delle inquadrature finali di *L'ignoto spazio profondo*



Figura 5b - Hercules Segers, *Valle di montagna con albero di pino morto* (1622-1625 ca.), stampa, British Museum London

## Bibliografia

- Ames, Eric, *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2009.
- Ames, Eric (ed.), *Werner Herzog. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014.
- Cattaneo, Francesco (ed.) *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, Milano, Minimum Fax, 2009.
- Cattaneo, Francesco – Costantino, Jonny – Fornara, Bruno, et al., "Werner Herzog. Il trasparente e l'ottuso", *Cineforum*, 462.2 (2007): 48-73.
- Ceretto, Luisa – Morsiani, Alberto (eds.) *Al limite estremo: i documentari di Werner Herzog*, Bergamo, Federazione Italiana Cineforum, 2006.
- Cronin, Paul, *Herzog on Herzog*, London, Faber&Faber, 2002.
- Id., *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed*, New York, Farrar Straus & Giroux, 2014.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- Dottorini, Daniele, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Ebert, Roger, *Herzog by Ebert*, Chicago-London, The University Chicago Press, 2017.
- Eldridge, Richard, *Werner Herzog. Filmmaker and Philosopher*, London Bloomsbury, 2018.
- Fusillo, Massimo – Lino, Mirko, "Filmare Eschilo: su Herzog e su altre decostruzioni dell'Orestea", *Fata Morgana*, 29 (2016): 223-33.
- Gaudreault André, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, Milano, Il castoro, 2002.
- Grosoli, F., Reiter, E., *Werner Herzog (1994)*, Milano, Il castoro, 2000.
- Id., *Werner Herzog (1994)*, Milano, Il castoro, 2016.
- Herzog, Werner, *La conquista dell'inutile*, Milano, Mondadori, 2004.
- Lino, Mirko, "Iconoclastia e Galileo. L'immagine oltre la rappresentazione in *L'ignoto spazio profondo* di Werner Herzog", in Colombi, Matteo – Esposito, Stefania (eds.) *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Roma, Meltemi, 2008: 126-43.

- Paganelli, Grazia, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Milano, Il castoro, 2010.
- Petit, Philippe, *Trattato di Funambolismo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1999.
- Id., *Toccare le nuvole. Fra le Twin Towers, i miei ricordi di funambolo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2003.
- Prager, Brad, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, New York, Wallflower Press, 2007.
- Prager, Brad (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, Oboken, Wiley-Blackwell, 2012.

## Sitografia

[www.wernerherzog.com](http://www.wernerherzog.com)

## Filmografia

- Aguirre, furore di Dio* (*Aguirre, der Zorn gottes*), Dir. Werner Herzog, Germany, 1972.
- Alba della libertà* (*Rescue Dawn*), Dir. Werner Herzog, USA, 2006.
- Anche i nani hanno cominciato da piccoli* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*), Dir. Werner Herzog, Germany, 1970.
- Apocalisse nel deserto* (*Lektionen in Finsternis*), Dir. Werner Herzog, Germany – France – UK, 1992.
- Avatar*, Dir. James Cameron, USA – UK, 2009.
- Burden of Dream*, Dir. Les Blank, USA, 1982.
- Cobra Verde*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1987.
- Cuore di vetro* (*Herz aus Glas*), Dir. Werner Herzog, Germany, 1977.
- Dentro l'inferno* (*Into the Inferno*), Dir. Werner Herzog, UK – Austria, 2007.
- Die Verwandlung der Welt in Musik: Bayreuth vor der Premiere*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1994.
- Fata Morgana*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1970.
- Fitzcarraldo*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1982.
- Gasherbrum – Der leuchtende Berg*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1984.

- Gesualdo – Morte per cinque voci (Tod für fünf Stimmen)*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1995.
- Grido di pietra (Cerro Torre: Schrei aus Stein)*, Dir. Werner Herzog, Canada – Germany – France, 1991.
- Grizzly Man*, Dir. Werner Herzog, USA, 2005.
- Herakles*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1962.
- Il diamante bianco (The White Diamond)*, Dir. Werner Herzog, USA, 2004.
- Incontri alla fine del mondo (Encounters at the End of the World)*, Dir. Werner Herzog, USA, 2007.
- Invincibile (Invincible)*, Dir. Werner Herzog, Germany – USA – Ireland, 2001.
- L'ignoto spazio profondo (The Wild Blue Yonder)*, Dir. Werner Herzog, USA, 2005.
- La ballata del piccolo soldato (Ballade vom kleinen Soldaten)*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1984.
- La caverna dei sogni dimenticati (Cave of Forgotten Dreams)*, Dir. Werner Herzog, Germany – France – Canada – USA, 2010.
- La grande estasi dell'intagliatore Steiner (Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner)*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1974.
- La Soufrière – In attesa di una catastrofe inevitabile (La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe)*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1977.
- Lezioni di cinema (Filmstunde)*, Dir. Werner Herzog, Germany – Austria, 1991.
- Little Dieter Needs to Fly*, Dir. Werner Herzog, France – Germany – UK, 1997.
- Lo and Behold – Internet: il futuro è oggi (Lo and Behold, Reveries of the Connected World)*, Dir. Werner Herzog, USA, 2016.
- My Son, My Son, What Have Ye Done*, Dir. Werner Herzog, Germany – USA, 2010.
- Nosferatu*, Dir. Werner Herzog, Germany – France, 1979
- Paese del silenzio e dell'oscurità (Land des Schweigens und der Dunkelheit)*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1971.
- Segni di vita (Lebenszeichen)*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1967.
- The Walk*, Dir. Robert Zemeckis, USA, 2015.

*Un uomo tra le torri (Man on Wire)*, Dir. John Marsh, USA – UK, 2008.

*Wings of Hope*, Dir. Werner Herzog, Germany, 1999.

## L'autore

### Mirko Lino

Mirko Lino è assegnista di ricerca, docente a contratto di Storia del cinema e Cinema e media presso l'Università dell'Aquila. Ha pubblicato la monografia *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (2014); ha curato, assieme a Stefano Ercolino, Massimo Fusillo e Luca Zenobi, il volume *Imaginary Films in Literature* (2016); assieme a Silvia Antosa ha curato *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (2018). Ha pubblicato diversi articoli sui suoi campi di ricerca: digital storytelling, postcinema, cinema e sessualità, cinema estremo, e altro. È caporedattore della rivista «Emergingseries Journal - Inside New Media and Digital Technologies», fa parte del comitato redazionale di «Cinergie – il cinema e le altre arti». Collabora con web e film festival.

Email: [mirko.lino@univaq.it](mailto:mirko.lino@univaq.it)

## L'articolo

Data invio: 15/02/2019

Data accettazione: 15/04/2019

Data pubblicazione: 30/05/2019

## Come citare questo articolo

Lino, Mirko, "Tradurre l'impossibile in immagine. Funambolismo e (fanta)scienza nel cinema di Werner Herzog", *Immaginare l'impossibile*:

Mirko Lino, *Tradurre l'impossibile in immagine*

*trame della creatività tra letteratura e scienza*, Eds. L. Boi – F. D'Intino – G.V. Distefano, *Between*, IX.17 (2019), <http://www.Between-journal.it/>